

ドイツ・ロマン派作曲家の創造の源泉をさぐる

—— シューマン 《幻想曲》 Op. 17 の第 1 楽章を手掛かりに ——

Zur Ästhetik der deutschen Romantik im Spiegel des ersten Satzes der *Fantasie* Op. 17 Robert Schumanns

大 塚 直

OTSUKA Sunao

Die Musikästhetik Robert Schumanns steht, anders als die der bis dahin tätigen anderen Komponisten, im engen Zusammenhang mit der Schreibkunst der Literatur. Die deutsche Romantik setzt die damalige, dualistische Denkweise voraus und vermittelt oder schwebt mit Ironie, Fantasie bzw. Humor zwischen Antike und Moderne, Natur und Kunst, zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit. Und doch bleibt ein nicht zu überwindender Bruch. Auch in den Klavierwerken Schumanns in den 1830er Jahren steht die prosaische Außenwelt seiner Zeit mit der poetischen Innenwelt des Komponisten im Wechselspiegel. Vor allem im ersten Satz der *Fantasie* Op. 17 spiegeln sich interessanterweise seine innige Liebe für Clara Wieck und seine starke Hoffnung auf neue deutsche Musik nach Beethoven eben als die „Ruine“, ein für die deutsche Romantik typisch negativer Stil, der sich einst der Regeneration zuwendet. Nicht nur in dieser Schreibweise der neuen Musik, sondern auch in der praktischen Performativität des Pianisten hat Schumann neue Horizonte eröffnet, indem er mit den Fingern und mit dem Gehör die subtile Empfindung der Körperlichkeit entwirft und eine unbewusste Welt auszudrücken versucht. Seine Klavierstücke sind insofern von besonderer Bedeutung, als sich darin eben die verwickelte, moderne Anthropologie sozusagen kubisch widerspiegelt.

キーワード：ドイツ・ロマン派、シューマンの《幻想曲》、「廃墟」の美学

Deutsche Romantik, Schumanns *Fantasie*, Ästhetik der „Ruine“

1. 芸術表現力と教養

芸術表現力において知識や教養は一体どこまで有効なのだろうか？

例えば、ピアノ専攻の学生が海外からアーティストを迎えて公開レッスンを受けるとき、その作品が生まれた背景を知るために当時の文学作品を読みなさい、とアドヴァイスを受けることが多い。しかし本を読むことによって作品が書かれた当時の作曲家の「イメージ」を掴むとは、具体的にはどのような作業を意味しているのだろうか？ 舞台芸術を例にとりて考えてみても、上演される作品の背景を徹底的にリサーチして役柄に臨むタイプと、準備しすぎるとかえって演技が散漫になるので、台本だけを頼りに一回性にかかるタイプの俳優とが存在するだろう。楽譜や台本など一次テキストに対して、作曲家の評伝や当時の文学作品など二次資料は、芸術表現力にどこまで影響を及ぼすのだろうか？ また単に作品を演奏するだけでなく、演奏する自分をも反省するようになったのは、一体いつの時代からだろうか？

このような問題系に対して、フィヒテに由来するドイツ・ロマン派の「自己反省」の理論を持ち出すのは、あながち不当ではあるまい。すなわち、自己を鏡像化して二重に捉える彼らの言説に従うならば、まず自我があって、それから反省を経て自分の姿を捉え返すのではなく、まさに「反省」の運動そのものによって自我と非我、主観と客観が同時に産出されるからである⁽¹⁾。これを敷衍して考察してみると、作品の優劣は一次テキストそれ自体で判断できるわけではなく、演奏によって創造的に二重化されることによって初めて明らかになるのだ。楽譜と演奏、台本とパフォーマンス、原作と翻訳は、すべて前者を再現するものと理解されることが多いが、実際には後者による自己鏡像化のなかで、いわば創造的な二元性から初めて、作品が本来持っている真価が生起するとも考えられる。その意味では、一次テキストが本来持っていた可能性は、二次資料を踏まえた演奏、パフォーマンスから捉え返されることによって、初めて起動するとも言える。ヴァルター・ベンヤミンの翻訳論よろしく、楽譜と演奏もまた「ひとつの器の破片」⁽²⁾、ひとつのより大いなる作品を予感させ浮き上がらせるものでなくてはならない。

また、ドイツ観念論とともに人間の認識能力や自己反省が問題視されるようになると、逆に無意識が生み出す美学にも注目が集まるようになった。ドイツ・ロマン派の全盛時代に、劇作家クライストがそのエッセイ『マリオネット劇場について』(1810)で、優美さは無意識の状態においてのみ宿る、と指摘したのは、つとに有名である。音楽実践の場においても、演奏家が対象を厳密に意識化して表現することによって初めて作品は完成にもたらされるが、逆に意識化しすぎると今度は自然な表現が生まれず、といったアポリアが存在する。しかしそこに生まれる特殊な効果をさらに意識的に表現するというロマン派一流の自己反省の美学も成立しうるであろう。

そして、以上のようなドイツ・ロマン派の精髓ともいえる意識と無意識の錯綜、楽譜と演奏との齟齬を芸術的に初めて作品として表現しようとしたのが、実はロベルト・シューマンの1830年代のピアノ曲ではないかと思うのだ。実際に、吉田秀和は次のように述べている——「シューマンは、実際にひびく音と、譜に現された姿との喰い違いを、明瞭に意識し、そこに高度の芸術的効果を託した最初の人であろう」⁽³⁾。その意味では、単なる再現芸術ではなく、パフォーマンス芸術として

“シューマン”を新たに高察し直すためには、彼の書法や技法を「言説」の側から当時の思想史・文化史のなかで捉え返してみる必要があるだろう。

本稿では、狭義の音楽学の枠組みに囚われず、シューマンのピアノ作品《幻想曲》Op. 17 の第1楽章をあえて当時の文学や絵画作品と学際的・領域横断的に絡めながら、ドイツ・ロマン派作曲家の創造の源泉を、広く19世紀の時代思潮のなかに位置づけてみたいと思う。

2. ドイツ語圏における文学と音楽

ドイツ・ロマン派における楽譜と演奏との創造的二元性を読み解く手掛かりとして、まずは当時の音楽をめぐる「言葉」をヒントにすることができる。ドイツ語圏の音楽とそれをめぐる言説は密接な関係にあって、両者が補完しあいながらドイツ独自の音楽文化を形作ってきたといえる。

例えば、ロマン派の始祖のひとりヴァッケンローダーは『芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝』(1797)のなかで書いている——「ルターはある箇所ですべて思いきって、きっぱり主張する。すなわち、人間精神のすべての学や芸術の中で、神学に次いで第一の場所を占めるものは音楽である、と」⁽⁴⁾。キリスト教徒はルターの宗教改革によって初めて、もはやカトリック教会を介在させることなく、聖書によって直接、神と結びついているとされた。このプロテスタントの流れを汲む「敬虔主義(Pietismus)」こそは、真情の告白による近代ドイツ文学を生み出す母体ともなったのだが、聖書の言葉と同様に音楽が直接「絶対者」とのあいだを媒介してくれると考えられた。音楽が、あたかも「バベルの塔」崩壊以前の言葉のように、すべての民を結ぶ「普遍的な言語」と見做されたのである。

同様の「言葉=音楽」観は「音楽は、自然の普遍的な言語であり、不思議な秘密の響で私たちに語りかける」と記した⁽⁵⁾、E・T・A・ホフマンにも覗うことができる。シューマンに影響を及ぼした『クライスレリアーナ』(1814)には、以下の有名な言説が見られる。「私はあえて、音楽はあらゆる芸術の中で最もロマンティックな芸術であり、唯一純粋にロマンティックであると言いたい。というのも、音楽の主題は、無限ということにほかならないからである」⁽⁶⁾。ロベルト・シューマンが、リストやワーグナーら新ドイツ学派の「標題音楽」には終始批判的で、後に評論『新しき道』(1853)を書いて華々しくブラームスを楽壇に送り出したのも、故なきことではない。彼がひたすら自己に誠実で内面的な「絶対音楽」観を保持しようとしたのは、ドイツ・ロマン派の音楽美学自体に、音楽こそ最もすぐれた言葉であり、そして言説が音楽を支えるといった「言葉=音楽」観が見られ、シューマンはこれに忠実であったためであろう。

ショーペンハウアーもまた『意思と表象としての世界』(1819)のなかで音楽を「普遍的な言語」として捉えている。「音楽は、意思全体の直接の客観化であり、模写なのであって、[...] 音楽はけっしてほかの芸術のようにアイデアの模写なのではない。それは意思それ自身の模写なのであり、アイデアはこの意思の客体性でもあるのである。[...] ほかの芸術は影について語っているだけだが、音楽は本質について語っている」⁽⁷⁾。こうした音楽観はニーチェやワーグナーらを経由して、19世紀後半にはフランスの詩人ヴェルレーヌの詩句「なによりもまず音楽を！」に代表される芸術至上主

義的な言説に結実する。やがてトーマス・マンが『ファウスト博士』(1947)のなかで「音楽はあらゆる芸術のうちで最も精神的な芸術である」と書き⁽⁹⁾、ナチスの台頭を抑えることができなかった非政治的なドイツに対し、厳しい自己批判を迫るまで、このような芸術家による音楽理解は継続したと考えられる。

シューマンが、深い共感をもってヴァッケンローダーらロマン派文学に親しんでいたことは、マルセル・ブリオンの著述に詳しい⁽⁹⁾。また彼が、ホフマンやジャン・パウルの著作に親しんでいたことは、周知のとおりである。学際的な研究が盛んな今日では、シューマンの《幻想曲》にドイツ・ロマン派の文学理論、とりわけ Fr・シュレーゲルの「アラベスク」理論からの影響を指摘するジョン・ダヴェリオの研究も有名になっている⁽¹⁰⁾。楽譜や音楽だけでなく、文学や思想の側からも考察しなければ、作曲家シューマンの抱いていた芸術観は明らかにならないのではないか。

3. 新旧論争・近代精神・構想力

ドイツ・ロマン派の時代意識・美意識は二元的思考法、二項対立の原理によって貫かれている。その母体となったのは、文学の分野ではかの有名な新旧論争、そして哲学の分野ではカントの登場であろう。

1678年1月27日、国王ルイ14世の病氣快癒を祝って、詩人シャルル・ペローはパリのアカデミーにて『ルイ大王の世紀』という自作の詩を朗読し、古典文学よりも現代文学の方が優れていると主張し、古典主義者ボワローとのあいだに十年に及ぶ大論争を引き起こした。ペローの主張は、近代フランス国家の優越意識を前提としていたが、やがてルソーが『人間不平等起源論』(1755)を著して近代の進歩主義への懐疑を唱えると、その絶対主義的な国家体制は批判されるようになる。さらに同年、『ギリシア美術模倣論』(1755)のなかで、ヨーロッパにおいては永年規範と見做されてきた「ローマ的古代」の秩序、法則、基準といった形式原理に対し、むしろこれを生み出した源泉としての「ギリシア的古代」に還帰すべきことをドイツの美学者ヴィンケルマンが主張すると、文化的に遅れをとってきたドイツ国民は、「ローマ的古代」のフランス国民に対して自分たちこそは「ギリシア的古代」の末裔であるとの自己認識に目覚めてゆく。こうして、理想化された「自然」、ユートピアとしての「古代」こそは新たな規範であるとして、そこから「近代」の文化一般を批判的に捉えようとする視座が確立し、やがてドイツ古典主義の運動として胎動していくのだ⁽¹¹⁾。

文学の分野では、レッシングが『ハンプルク演劇論』(1767-69)を著して、アリストテレスの詩学を再検討し、さらに「天才概念」を導入しながら、ギリシア悲劇の真の後継者はフランス古典主義でなくシェイクスピアである、という画期的な主張を行った。ゲーテは1786年、ヴァイマル公国における政務いっさいを投げ出してイタリアへ旅行し、約二年滞在した後に、詩人としてのみならず人間としても生まれ変わって帰国する。以後彼は、古代美術の均整と調和、また南方的・形象的なものに自己の文学の規範を見出すようになった。またシラーは『素朴文学と情感文学について』(1795)のなかで、ゲーテと自己との立場の違いを念頭に置きながら、自然と調和した分裂を知らぬホメロス、シェイクスピア、ゲーテら古代人のタイプを「素朴詩人」と呼び、すでに自然との結び

つきを失って、分裂のなかで苦闘しながらそれを追い求めるミルトン、クロプシュトック、シラーら近代人のタイプを「情感詩人」と呼んだ。そして近代精神に固有の可能性を認め、ドイツ・ロマン派へと至る理論的前提を拓いたのである。こうして、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルが、ベルリンでの文学と芸術をめぐるかの有名な講義において、古典主義とロマン主義の対概念を用いたのは、1801年のことである。もはや異なる歴史・風土のなかで古代芸術を再現するのは不可能なので、近代精神による「自己反省」を経て、古代芸術の理想を捉え返ししながら、近代に特有の新しい表現様式を追求することになるのだ。

哲学の分野では、カントが『純粹理性批判』(1781)を著して、人間に備わった認識能力の仕組みを説明すると同時に、主観と客観という二極間の分裂を生み出し、自己意識と物自体のあいだを媒介する能力として「生産的構想力(*produktive Einbildungskraft*)」を設定したのは重要なことである。カントは、最終的に理性へと統括されるまでの認識の受動的なプロセスのなかで、いわば対象を次々とオブラートに包んでいく諸段階のひとつに「構想力」を設定したのだが、これに積極的な意味を見出し、後に初期ドイツ・ロマン派の芸術哲学へ多大なインスピレーションを与えたのが、フィヒテの『全知識学の基礎』(1794)であった。フィヒテが「人間精神の総ての仕事は構想力から出発」する、あるいは「構想力は、限定と非限定、有限なるものと無限なるものとの中間に動揺(*schweben*)する能力である」と主張してから⁽¹²⁾、『アテネウム断片』(1798)にフリードリヒ・シュレーゲルが書き著した、かのドイツ・ロマン派を代表する綱領までは、わずか4年を待つのみであった——「ロマン主義文学は発展的総合文学である。[...]だがまたロマン主義文学は、たいいていの場合いかなる実在的関心にも観念的関心にもとらわれず、文学的反省の翼に乗って、描写された対象と描写する者との中間に漂い、この反省を次々に相乗して合せ鏡のなかにならぶ無限の像のように重ねてゆくこともできる」⁽¹³⁾。

彼らロマン派の「構想力」は、まったく新しい時代意識を前提にしていよう。古代の芸術作品は、もはや素朴に鑑賞されるのでなく、近代精神を照射され、二項対立のなかで相対化され、意識のなかで乱反射しながら浮かび上がる。もはや古典派の美学やジャンルを前提にできない創作家たちは、先行する偉大な作品と相対峙しつつ、近代人の孤独な自意識の枠内でそれらと戯れようとした。「フランス革命、フィヒテの知識学、それにゲーテの『マイスター』、これが時代の最大の傾向である」とFr・シュレーゲルは書いているが⁽¹⁴⁾、これ以降19世紀を通じて、新しい時代意識そのものを表出するかのようになり、文学の規範はギリシア神話からゲルマン・北欧神話へ、調和・節度から饒舌・無限への憧憬へ、詩から散文へと大きく舵をきることになる。とくに「言葉＝音楽」観が強かったこの時代に、音楽的な構造を持つ散文の文体を初めて創出したと言われ、まるで入れ子細工のような複合文の多用、関係文の積み重ねによって複雑な近代人の精神構造を巧みに形象化した人物こそ、シューマンが規範とした作家ジャン・パウルであった。

4. ジャン・パウルの「詩的リアリズム」

シューマンは1843年になって回顧的に、「バッハとジャン・パウルが僕に最大の影響を及ぼした」

と振り返っている⁽¹⁵⁾。また「僕は音楽教師以上にジャン・パウルから対位法を学んだ」とも語っている⁽¹⁶⁾。シューマンのピアノ曲で指示される「フモール」概念を理解するためには、まずは当時のドイツ思想史におけるジャン・パウルの位置を確認しておかねばなるまい。

ジャン・パウルは、カントやフィヒテら意識や反省を重視したドイツ観念論の哲学者に対して、信仰や体験など人間の魂における感情の優位を唱えた思想家ヤコービを支持した作家であった。幼少期からオルガンと賛美歌によって深い宗教的情調を養ったとされるジャン・パウルは、シューマンが愛読した小説『生意気盛り』(1804)とほぼ同時期に執筆された『美学入門』(1804)の第1プログラムにおいて、夢想的で現実を軽視する傾向にある極端な主観主義者たちを「詩のニヒリスト」と呼んで批判し、また同時に、なんら詩心を持たない杓子定期的な通俗啓蒙主義者たちをも「詩のマテリアリスト」と呼んで否定している。彼自らは「詩的リアリズム」の立場から、感情と悟性、知覚と内省など、当時のドイツ思想界を席卷した二元論を、詩的なやり方で克服できると考えていた。その際にジャン・パウルが、アリストテレスに倣って「詩とは自然を模倣すること」だと主張しながら、人間の外部と内部の二重の自然を同時に模倣することで、両者が互いに互いを映し出す「鏡像関係」になるべきことを説いたのは、注目に値しよう⁽¹⁷⁾。実際に彼の作品では、さまざまな感情や雑学的知識、観察の充満物が脱線を繰り返す饒舌な語り口でもって語られる。長編小説『生意気盛り』では、自我を見据えるような複雑な作品構造のなかで、夢想的で詩人肌の兄ヴァルトと、現実的でフルートとダンスの名手である弟ヴルトの双子の兄弟が、互いに互いを映し出すかのように登場してくる。さらに作品なかで『ホッペルポッペル』という作品が登場人物によって自己言及的に共同執筆されるという筋書きを持っている。すなわち、相対立する二極の相互作用によって「フモール」に満ちた全体性を獲得しているのである。

その有名な「フモール(Humor)」概念について、ジャン・パウルは次のように書いている——「昔の神学がやったように、人間が、この世ならぬ世界からこの世をながめおろせば、この世は、みみちく、あだにうごめいている。ユーモアがやるように、人間が小さなこの世を尺度にして、無限の世界を測り、それと小さな世界とを結びつけば、笑いが生じ、この笑いのうちには、やはりある苦痛と、ある偉大さとが存在している」⁽¹⁸⁾。難解な言い回しだが、「フモール」の好例として、普段は結びつくことのない最大のものとは最小のものが対比されていることに注目したい。例えばセルバンテスの『ドン・キホーテ』(1605, 1615)では、主人公は偉大なる騎士道精神を理想として生きているが、現実にはすでに英雄時代の過ぎ去った矮小化された世界であがいている。風車を敵に見立て突進する老人には、確かにある種の苦痛と偉大さとが笑いととともに混在している。シェイクスピアの『夏の夜の夢』(1595-96)を例にとってみれば、アテネの森のなかで現実と幻想の二極の境界線が次第に曖昧になって、妖精の女王ティターニアはロバの頭をつけた職工に恋してしまう。四人二組の恋人たちはパートナーを突如入れ替えるなど、幾何学的な構造のなかで貴族と妖精たち、夢と現実など相対立する二元的なものは溶融していく。ホフマンの『牡猫ムルの人生観』(1819/21)では、牡猫ムルの物語と楽長ヨハネス・クライスラーの伝記とが表裏一体をなしてパラレルに描かれており、両者の冒険譚や恋愛話が、ときに皮肉を交えながら錯綜しているのである。

こうして、ジャン・パウル自身によって「人生自体にたいする偉大な^{アンティテーゼ}反定立」や「現実主義と理想主義、肉体と魂とのあいだのユーモラスな平行線」などと機知を交えて説明される「フモール」概念が⁽¹⁹⁾、やがて新しい音楽美学を開拓する上でロベルト・シューマンの指導原理となっていく。1830年代に書かれた彼の有名なピアノ作品は、さまざまな関心事をパッチワークとして作品に織り込んでいく同時代の文学の書法、散文の技法を音楽の世界に持ち込んだものと推定できる。彼のピアノ曲の標題ともなっている「ファンタジー」、「フモレスケ」、「アラベスケ」などは、いずれも内面と外界の二項対立を「鏡像関係」として創造的に形象化する技法であると考えられるのである。

5. 「時代の心象風景」としての音楽

シューマンは、1834年以前に書かれた彼の最初期の批評『ダヴィッド同盟員の批判帳から』の書き出しで、モーツァルトからベートーヴェン、そしてカール・マリア・フォン・ヴェーバーに至る偉大なるドイツ音楽史を「美しい芸術時代(jene schönen Kunstalter)」として回顧することから自らの音楽批評活動を開始しているが、1830年代当時の現状については、「諸国民はいよいよ混迷を深め、いまや古典的ともロマン的ともつかない厄介な半睡状態(Halbschlaf)へ落ち込んでしまった」と深く嘆いている⁽²⁰⁾。確かにヴェーバーが1826年に亡くなり、ベートーヴェンが翌1827年に、さらにシューベルトが翌1828年に相次いで他界してしまうと、クラシック音楽界の方向性は、一時的ながらまったく先の見えなくなった時代様相を呈している。

文学史においても、詩人ハイネが予言したゲーテの揺籃に始まり、その棺に終わるであろう「芸術時代の終焉」は、1830年代に現実のものとなっている⁽²¹⁾。1831年に哲学者ヘーゲルが亡くなり、翌1832年にゲーテは没するのだ。彼らの死とともに、1750年から1830年にわたって、すなわちバウムガルテンからヘーゲルに至るまで常に規範として機能し続けてきた古典主義的美学は終焉を迎えてしまう⁽²²⁾。シューマンの《詩人の恋》Op. 48の作詞者ハイネは、前時代まで崇められてきた美のカノンを攻撃すると同時に、文芸記事、エッセイ、手紙など新しい散文形式の表現手法を開拓した。芸術はこれ以降、ますます同時代の動向と結びつくことになったのである。

さて、1830年7月30日付けの手紙で、音楽家になる決心を母親に伝えた若きシューマンだが、彼は体系的な読書よりも、むしろ様々な雑誌や文学書から引用を書き留めては、自らを養う糧とした。その中で、自らの音楽美学の原点としてロベルト・シューマンがメモを取り、1835年11月10日発刊の自らの雑誌『新音楽時報』においても、モットーとして掲げられたのが以下の文章である。

「美学の課題なんて、解釈不可能な問題(Quadratur des Zirkels)とさして変わらないものだ。理論と実践、規則と実例、法則と自由のあいだには、無限の亀裂(=破片)(ein unendlicher Bruch)が残されている。そして、まさにこの亀裂にこそ、全体よりも価値があるのだ。美とは、おそらくは思想家がその秘密を解き明かしてしまったら、もはや美しくはないのだろう」
メンツェル⁽²³⁾

この文章は、19世紀半ばのドイツ文学界にそのショーヴィニスト的傾向でもって独自のポジションを築き上げた雑誌編集者兼文学史家ヴォルフガング・メンツェルの書評から引用されている。二元性を前提としながらも、それを統一へと導くのではなく、不協和音のままにせめぎ合わせるといった美学は、後のシューマン作品における有機的連結を拒絶した断片的性格を連想させよう。上記の言葉とともにシューマンは、1830年代の自らの音楽美学を実践していったのである。

さらに、1838年4月15日にクララ・ヴィークに宛てた手紙のなかで彼は、散文的な同時代を音楽によって詩的に捉えて、受容者に語りかけるという、いわば「時代の心象風景」といった自らの音楽観を率直に披瀝している——「僕が触発されるのは、この世界で起きていることのすべて、政治に文学に人間たちだ——これらすべてを自分のやり方でよく考えてみる、やがてそれを音楽によって吐き出して、出口を探し求めるためさ。だから僕の楽曲の大半は、まったく別個の関心事を結び合わせている (entfernte Interessen anknüpfen) ので、理解するのが難しいんだ。でも、この時代の際立った徴候がすべて僕の心を捉えて、今度はそれを音楽として表現する必要があるのだから、重要であることも多い」⁽²⁴⁾。

このように彼の思想的背景を振り返ってみて、改めてシューマンのピアノ作品における右手と左手の動きの齟齬や矛盾に、外界と内面とが織り成す複雑な心理の表出や葛藤の反映を確認することができる。また歌曲集《詩人の恋》の第1曲「とても美しい5月に」や第6曲「ライン河、この聖なる流れの」などは、希望を志向する声部の旋律に対して、つれないピアノ伴奏の動きのなかに、意識と無意識など相反するベクトル同士のない交ぜから生まれる効果を企図していよう。ピアノ作品《クライスレリアーナ》Op. 16 の楽曲の構成に目を向ければ、全8曲からなる小品が、ほぼ奇数曲と偶数曲で交互に速いテンポ、遅いテンポとなっており、調性的にもそれぞれ短調と長調で対比配列され、悪魔と天使のような複雑な人間心理の激しい振幅を表現している。

ピアノ曲《アラバスケ》Op. 18 も、その標題に着目してドイツ・ロマン派の領袖 Fr・シュレーゲルの説明に耳を傾けてみれば、人為的に秩序づけられた混乱や、様々な矛盾からなる魅惑的なシンメトリー、熱狂とイロニーとの驚くべき交替が「アラバスク」の構造なのだという⁽²⁵⁾。続いて《フモレスケ》Op. 20 のヒントとしては、シューマンが1839年3月15日の手紙のなかで、フモールとは「心情と機知とが幸せに溶融したもの (glückliche Verschmelzung)」と説明していることが思い出されよう⁽²⁶⁾。すなわち、1833年から1840年にかけて作曲されたシューマンの代表的なピアノ作品は、当時のドイツにおける（古代と近代、理想と現実、自然と人為といった）二極間に分裂した近代人の自意識を不安定なままに表出させながら、芸術の力によって和解しがたき両者を媒介させ、よりいっそう詩的な次元で宥和させることを意図して書かれたと考えられるのだ。

6. ピアノ作品《幻想曲》について

このピアノ曲は、そもそも「廃墟 (Ruines)」の名のもとに独立した幻想曲として、1836年6月にまず第1楽章が作曲された⁽²⁷⁾。その三ヶ月後、A・W・シュレーゲルを代表者として、生誕65年を記念してボンに建造されるという「ベートーヴェン記念碑」への寄付金を調達するために、シュ

シューマンは二つの楽章を追加して、三楽章からなる「ピアノソナタ」として楽曲を完成させる。初稿が成立するのは、1836年9月9日から12月初旬、ライプツィヒにおいてである。同年12月19日にシューマンは、出版者フリードリヒ・キストナーに宛てて、「フロレスタンとオイゼビウスはベートーヴェンの記念碑のために何かしたいと願い、この目的のために次のタイトルで作品を書きました——《廃墟(Ruinen)、戦勝記念品(Trpphaeen)、栄冠(Palmen)。ベートーヴェン記念碑のための大ピアノソナタ》」、と書き送っている。1838年には、標題が《詩(Dichtungen)：廃墟(Ruinen)、凱旋門(Siegesbogen)、星座(Sternbild)》に変更される。しかし最終的には、同年冬のウィーンにて「ソナタ」から現在の「幻想曲」に改稿され、標題も《幻想曲(Fantasie)》で落ち着きを見る。

藤本一子によれば、「シューマンは“新しいドイツ音楽の詩的な時代”に向けて、ジャンルや形式に独自の展望を抱いていた。古典的な変奏曲、ソナタ、交響曲に続くものとして新しい形式、とりわけ幻想曲に関心を寄せた」という⁽²⁸⁾。しかも「幻想曲(Phantasie)」は、すでに述べたように、当時の哲学用語でもある。Fr・シュレーゲルは「想像力(Phantasie)は、人間が神を捉えるための器官である」と書いたし⁽²⁹⁾、ジャン・パウルは「空想(Phantasie)あるいは形成力(Bildungskraft)は[……]魂のもつ世界霊であり、他のさまざまな力の元素となる精である」と主張した⁽³⁰⁾。当時はPhantasie, Imagination, Einbildungskraft は、ほぼ等置されて用いられたのである。またPhantasie は、ギリシア語で「出現(erscheinen)」、すなわちイメージのなかで事物を「出現させる」魂の能力を意味している⁽³¹⁾。このような思想史を顧みたときに初めて、シューマンの《幻想曲》が、ある主題を最初に提示して変奏させるのではなく、第1楽章のコーダ(第295-309小節)になって初めてかの旋律を、すなわちベートーヴェンの歌曲集《遙かなる恋人に寄せて》Op. 98 第6曲からの引用「さあ、これらの歌を受け取ってください(Nimm sie hin denn, diese Lieder)」を「出現させる」といった形式構想や、作品のモットーとして掲げられたFr・シュレーゲルの詩『茂み』の秘密も明らかになるのかもしれない。

シューマンは手の込んだやり方で、この楽曲をクララに捧げている。というのも、1838年3月19日の手紙で彼は、「この作品の第1楽章は、たぶん僕がこれまで作った中でもっとも情熱的な作品——つまりは、君を思う深い嘆き(eine tiefe Klage um Dich)なんだ」と書いて⁽³²⁾、クララにアプローチする。しかし実際に《幻想曲》を受けとったクララが、翌日1839年5月23日にシューマンに宛てて書いたのは、「第2楽章の行進曲が魅力的で、完全に我を忘れてしまう、第8-16小節よ、というものだった⁽³³⁾。これを受けて、第1楽章に深い想いを込めていたシューマンは、「君が幻想曲の第1楽章で何を思ったか、僕に書き送ってほしい。この楽章は、君の中のさまざまな姿を映し出しているだろう？ この旋律が僕には一番気に入っているんだ。モットーに出てくる「音」というのは、たぶん君のことだろう？」⁽³⁴⁾、とクララに宛てて1839年9月9日の手紙で念を押している。

「地上の色とりどりの夢のなかで／すべての音を通りぬけて／ひそかに耳を傾ける者には／かすかな音が響き続ける(Durch alle Töne tönet / Im bunten Erdentraume / Ein leiser Ton gezogen, / Für den, der heimlich lauschet.)」⁽³⁵⁾——このモットーとして掲げられた詩『茂み』の最後の4行

から、《幻想曲》第1楽章に見られる頻繁な転調と不安定な調性のなかで、あるいは《幻想曲》すべての楽章を通じて鳴り響いてくる通奏低音、「かすかな音」とは、クララであることが分かる。冒頭から華やかな伴奏で提示され、再現部を経て、コーダで確定する調性、すなわち第1楽章を貫くハ長調(C-Dur)とは、クララ(Clara)を意味するのだろう。また彼女を連想させる「ド(C)」の音は、さりげなく作品全体に散りばめられている。

しかし、この作品の受容史として、《幻想曲》はリストに献呈される。結果的にこの作品は、クララ・ヴィーク、ベートーヴェン、フランツ・リストという三人の偉大なピアニストと関わることになった。リストは、1839年6月5日付けの手紙で、献呈された《幻想曲》は最高級の作品であり、最大限の効果をあげるべく、作品を徹底的に研究したい、と感謝の言葉を述べたうえで、ただし《クライスレリアーナ》と《幻想曲》は聴衆に対してあまりに過度の要求をしているので理解はされないだろう、と書いている⁽³⁶⁾。実際に作品が出版されると、シューマンの独創性や作曲の革新性を評価する声上がる一方で、「装飾過多」で「分かりにくい」といった否定的な批評が掲載された。しかしリストは、1839年から1848年までの演奏旅行で《幻想曲》を取り上げているし、ピアノの弟子たちにも教材としてこの作品を教えている。またクララとブラームスも演奏会の演目で《幻想曲》を取り上げたので、このピアノ作品は1850年代後半には、ヨーロッパでは広く知られるところとなった。

7. 「廃墟」の美学

《幻想曲》に作曲家シューマンが込めた意図を「出現させる」、音楽学的な分析からでなく、あえて当時の文化史的な言説に固執して彼の含みを読み取るならば、そもそも第1楽章が「廃墟」と名付けられたことに着目してよい。

廃墟は、ルネサンスの終焉からバロック全盛の時代においては、世界の没落や崩壊といった終末論的ヴィジョンと結びついて、ダ・ヴィンチなど当時の芸術家たちによって執拗に描かれており、本来は死や無常を表象するものであった。しかし、17世紀のイタリア・ローマにおいて活躍したサルヴァトーレ・ローザやクロード・ロランらの絵画——その断崖、洞窟、遺跡、奔流といった劇的なモチーフがイギリスで人気を集めるようになると、18世紀中頃から有名なグランド・ツアーが始まって、人跡未踏の「風景」が絵画と重ね合わされて発見されるようになる。廃墟にもまた、次第に風景としての魅力が見出され、ゲーテ時代にはドイツ・ロマン派を代表する画家フリードリヒや風景画家カール・ブレッヒェン、またイギリスの国民的画家ウィリアム・ターナーらによって、廃墟画は好んで描かれている。かつては自然を圧迫した巨大な人為の建造物が、やがて廃墟となって「風景」に回収され、再び大自然の景観に織り込まれることによって、「廃墟」には母なる自然への回帰や、自然の再生力を象徴するニュアンスが加わったのである⁽³⁷⁾。

また哲学者ゲオルク・ジンメルは、精神と自然、構築と崩壊、上方を目指す魂と下方に働く重力という二項対立のなかで、人間の手になる形式が時の経過と自然の働きで次第に破壊されながらも、「まだなお廃墟のなかの芸術(Kunst)によって生きているものと、すでに廃墟のなかの自然(Natur)

によって生きているものことから、ひとつの新たなる全体、特徴ある統一性が生じる」ことに廃墟の美を見出している⁽³⁸⁾。「廃墟の魅力は、そこにおいて人間の手になる作品がついにはまるで自然の産物のように感じられるという点である」⁽³⁹⁾。ジンメルに従うならば、廃墟の美的価値とは、過去と現在、精神と自然、上部と下部という二項対立の「調停不能性(Unausgeglichenheit)」、あるいは「あらゆる相反志向の同時存在(Sichzusammenfinden aller Gegenstrebungen)」にあることになる⁽⁴⁰⁾。これはドイツ・ロマン派の美学そのものであり、今泉文子は「肝心なのは、ロマン主義者が廃墟、断片をこそ、自分の姿、近代人そのものの姿と捉えた点である」、と述べている⁽⁴¹⁾。そして、二項対立の「無限の亀裂(=破片)(メンツェル)のうちこそ、新しい詩的な音楽美学の可能性を見出そうとしたのが、他ならぬシューマンであった。

《幻想曲》の第1楽章を特徴づけているのは、「伝説の音で(Im Legendenton)」(第129-224小節)と題された楽句の並列的な挿入によって、伝統的なソナタ形式を解体するという音楽上の新しい実験的試みであろう。「伝説の音で」は、崩落を暗示させる直前の降下音の後で、スコットランド民謡を思わせるような物悲しいハ短調主題を軸にして展開される。しかも提示部の第1主題が左手で、第2主題が右手で、すなわち対照的な旋律が同時に奏でられるように指示されている。しかし、この「相反志向の同時存在」は、どこかよそよそしく、「ぎこちなさ」をもって演奏されるように、作曲家シューマンによって演出されているのである。

Im Legendenton M.M. ♩ = 72
In tono di leggenda

譜例：《幻想曲》第129-144小節（「伝説の音で」）

「廃墟」の風景には、「幻想曲」の主題にふさわしいピクチャレスクな美学が見られる。また、シューマンとは親交の深かったメンデルスゾーンが実際にスコットランドやイタリアに旅行して、その土地の印象から交響曲第3番や第4番の着想を得たように、ドイツ・ロマン派作曲家における風景と音楽との繋がりを考えれば、シューマンがこの第1楽章に「廃墟」という標題を与えることで、個人的にはクララとの先の見えない恋愛事情に対して、ドイツ音楽史の発展の上ではベートーヴェ

ン没後の「半睡状態」に対して、それらをあえて廃墟として否定的に現状認識することで、逆に再生に向けた強い気持ちを自らの「心象風景」のなかに織り込んだのではないか——。そして、そう仮定してみて初めて、過去の記念碑である第1楽章「廃墟」から、現実の勝利を予感させる第2楽章「凱旋門」、そして遙か彼方、地上の時間軸を超越した夜空のモニュメントである第3楽章「星座」へと高まっていく《幻想曲》全体の作品構造を確認できるのである。シューマンは、おそらくは同時代の言説のみならず、広く絵画作品をも創造の源泉にしていたのではないかと想像させられる。



フリードリヒの絵画《慳の森の修道院》(1809/1810)⁽⁴²⁾

8. 無意識・身体性・ピアニストの誕生

最後になるが、このようなシューマンの音楽を演奏者の側から考えたとき、忘れがたいのはロラン・バルトの論考『シューマンを愛する』(1979)である——「まるで、弾くたびに、その作品は一人の人のためにだけ、それを演奏する人のためにだけ書かれたかのようだ。真にシューマン的なピアニスト、それは私だ」⁽⁴³⁾。こうした記述は、芸術作品を客観的で閉じた世界と捉えて解釈を施したり、演奏を単なる再現芸術とみなしたりする古典的な芸術観からは、すでにかけ離れている。むしろ実践的な演奏の場における出来事性や、演奏者の無意識から生まれる身体的な感覚をも考慮しなければ、パフォーマンス芸術としての“シューマン”は理解できないのではないかと。ピアニストの誕生が、まさに19世紀ドイツにおける無意識や身体性をめぐる言説と深く関わっているとすれば、これらのキーワードの中心に位置するのが、まさにシューマンであろう。

シューマンがライプツィヒ時代に愛用したのは、シュタイン一族の手になるグランドピアノであった。それは反応のよいタッチ感覚、抑制された音量、軽やかな音色に特色があったという⁽⁴⁴⁾。シ

シューマンがピアノ作品を作曲する際に前提とした鍵盤感覚は、現代のピアノ文化とは異なり、指先／聴覚に対する極めて繊細な感覚を要求していたのである。興味深いことに、「シューマンのことをよく知っていたフランツ・リストは、ピアノの弟子にシューマンのハ長調《幻想曲》を教えるときは、弟子があのだ大な第一楽章を勢いこんで弾き出すと、「とんでもない。シューマンは本当に心のやさしい、その上、大声一つ立てられないような、静かな人間だった。この曲は、そういう静かでやさしい男の書いたものだということ、忘れてはいけぬ。事実、私が、そういうつもりで、あるとき、彼の前で、この曲を弾いたところ、彼は非常によろこんでくれた」としばしば注意していたという話が残っている」⁽⁴⁵⁾。

もうひとつだけ、シューマンを考える上で欠かせないのが、フロイトが残した論考『不気味なもの』(1919)である。これは、ホフマンの小説『砂男』(1815)に登場する奇怪な弁護士コッペリウスを論じたものだが、フロイトは「不気味なもの(unheimlich)」を、その反意語である「馴染みのもの、慣れ親しんだもの(heimlich)」と比較対照しながら、実は両者が同質性の関係にあることを指摘している。ドイツ・ロマン派の美学ともいえる「不気味なもの」は、「幻想と現実的なものの境界が消滅するとき」に生まれる⁽⁴⁶⁾。慣れ親しんだものが「抑圧された後に回帰してきたもの」が「不気味なもの」なのだという⁽⁴⁷⁾。馴染みの故郷と不気味な異郷、現実と幻想との境界線が消えるといったテーマは、シューマンが作曲した同時代の詩にも繰り返し描かれている⁽⁴⁸⁾。

また、初期シューマンのピアノ曲自体に、異質な世界を表象するようでありながら、ふと気がつけば演奏者自身の内面世界から、すなわちピアニストの無意識の深層から立ち現れてきて、鍵盤を叩く執拗なリズムの反復とともに、身体全体が共鳴して響いてくるかのような印象を与える作品が多い。調性、リズム、テンポなど相対立するものが、シューマンのピアノ作品においては混在している。内面と外界とが屈折しながら反響しあう美学。身近であるはずのものが見知らぬものとなり、隣接するはずの要素が無限の距離に隔てられているように感じられる。意識的に演奏しようとするながらも、楽曲によって無意識的な世界に絡めとられてしまう《謝肉祭》Op. 9 第 21 曲〈ペリシテ人と戦うダヴィッド同盟の行進〉、《幻想小曲集》Op. 12 第 4 曲〈気まぐれ〉、《子供の情景》Op. 15 第 6 曲〈大事件〉、《クライスレリアーナ》Op. 16 第 8 曲、《ノヴェレッテ》Op. 21 第 1 番などの作品群――。

9. 結びとして

シューマンの 1830 年代のピアノ曲が興味深いのは、彼の芸術観や音楽美学に「フモール」「廃墟」「アラベスク」など当時のドイツ・ロマン派の時代意識や美意識が強く働いており、同時代の文学の書法や技法を音楽の世界に持ち込み、新しい地平を切り拓いた点にあると同時に、また音楽実践の場においても、それが鍵盤に触れる繊細な指先と聴覚を通じて身体全体に広がる共鳴の感覚から、まさに無意識的な世界を表出するという、ピアノおよび鍵盤楽器の美学と密接に結びついている点にあるのではないか。シューマンは、明らかに生身のピアニストが演奏する際の人間学をも視野に収めながら、近代人の分裂した自意識をいわば立体的に表出するかのよう、1830 年代のピアノ作

品を書いている。

註

本稿は、2011年9月17日(土)にヤマハミュージック東海・名古屋店で行われた日本ピアノ教育連盟・東海支部主催の講演原稿に筆を加え、不十分ながら今後のさらなる研究への予備作業として、新たに論文としてまとめ直したものである。

- (1) ヴィンフリート・メニングハウス『無限の二重化』伊藤秀一訳、法政大学出版局、1992年、104~107ページ参照。
- (2) ヴァルター・ベンヤミン「翻訳者の使命」、『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』所収、浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1996年、405ページ。周知のようにベンヤミンは、原作と翻訳によって初めて復元されるひとつのより大いなる言語について、破損してバラバラになった「ひとつの器の破片」の隠喩を用いて説明した。
- (3) 吉田秀和『吉田秀和作曲家論集4 シューマン』音楽之友社、2002年、88ページ。藤本一子もまた、シューマンは「それまでの音楽家とはまったく異なった仕方であらうから刺激を受け、文学的構想を背景に出発している」と述べて、その新しい詩的音楽の、とくに1830年代における「前衛的実験性」を強調している。藤本一子『シューマン(作曲家・人と作品シリーズ)』音楽之友社、2008年、6ページ。
- (4) ヴァッケンローダー『芸術を愛する一修道僧の真情の披瀝』江川英一訳、岩波文庫、1939年、90ページ。
- (5) ホフマン「クライスレリアーナ」伊狩裕訳、『ドイツ・ロマン派全集』第13巻所収、国書刊行会、1989年、208ページ。
- (6) 前掲書、112ページ。
- (7) ショーベンハウアー『意思と表象としての世界』西尾幹二訳、中央公論社、1978年、478~479ページ。
- (8) トーマス・マン『ファウスト博士』関泰祐・関楠生訳、上巻、岩波文庫、1974年、111ページ。
- (9) マルセル・ブリオン『シューマンとロマン主義の時代』喜多尾道冬・須磨一彦訳、国際文化出版社、1984年、123ページ参照。
- (10) ジョン・ダヴェリオ「シューマンの《幻想曲》とアラベスク」堀朋平訳、『思想』No. 1040「シューマン生誕200年」2010年12月号所収、岩波書店、66~92ページ。John Daverio: Nineteenth-century music and the German romantic ideology. New York (Schirmer Books) 1993, pp. 19-47.
- (11) 神林恒道『シェリングとその時代』行路社、1996年、3~20ページ参照。
- (12) フィヒテ『全知識学の基礎』木村素衛訳、下巻、岩波文庫、1949年、395、297ページ。
- (13) Fr・シュレーゲル『ロマン派文学論』山本定祐訳、富山房、1978年、43~44ページ。
- (14) 前掲書、51ページ。
- (15) Zit. nach: Ulrich Tadday: Zur Musikästhetik Robert Schumanns. In: Ders. (Hrsg.): Schumann Handbuch. Stuttgart (Metzler) 2006, S. 127-138, hier: S. 129.
- (16) Ebd., S. 128f.
- (17) ジャン・パウル『美学入門』古見日嘉訳、白水社、2010年、48~49ページ参照。

- (18) 前掲書、143 ページ。
- (19) 前掲書、139 ページ。
- (20) Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Band 1 und 2. Reprint der Ausgabe Leipzig 1854. Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1985, S. 12f.
- (21) 吉田寛「歴史の空白とジャンルの闘争」、『思想』No. 1040「シューマン生誕 200 年」2010 年 12 月号所収、岩波書店、27~48 ページ参照。
- (22) Vgl. Wolfgang Preisendanz: Heinrich Heine. Zweite, vermehrte Auflage. München (Wilhelm Fink) 1983, S. 26. また、ハンス・ロベルト・ヤウス『挑発としての文学史』榎田収訳、岩波書店、1999 年、135~186 ページ参照。
- (23) Zit. Nach: Ulrich Tadday, a.a.O., S. 128.
- (24) Clara und Robert Schumann: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Eva Weissweiler. Bd. 1. 1832-1838. Basel (Stroemfeld/Roter Stern) 1984, S. 146.
- (25) 前掲『ロマン派文学論』、184 ページ参照。
- (26) Zit. Nach: Ulrich Tadday, a.a.O., S. 135.
- (27) 《幻想曲》の成立史に関しては、以下の著述を参考にした。Nicholas Marston: Schumann: *Fantasie*, Op. 17, Cambridge (University Press) 1992, pp. 1-33. Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf. Serie VIII: Supplemente Bd. 6. Mainz (Schott) 2003, S. 74-78. Roe-Min Kok: Fantasie für Klavier Op. 17. In: Helmut Loos (Hrsg.): Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke. Laaber (Laaber) 2005, S. 99-105. 佐藤英「『ソナタ』から『幻想曲』へ——ロベルト・シューマンの『幻想曲』をめぐる」、早稲田大学ドイツ語学・文学会『WASEDA BLÄTTER』第 11 号所収、2004 年、65~84 ページ。ニコラス・マーストンに従えば、「廃墟」という標題が当初選ばれたのは、恩師フリードリヒ・ヴィークによってロベルトとクララ二人の交際が禁止され、18 ヶ月ものあいだ離ればなれに暮らさねばならない、きわめて厳しい状況下にあったからだという。Vgl. Nicholas Marston, a.a.O., S. 7f.
- (28) 前掲『シューマン（作曲家・人と作品シリーズ）』、45 ページ。
- (29) 前掲『ロマン派文学論』、85 ページ。
- (30) 前掲『美学入門』、53 ページ。
- (31) Vgl. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg (Felix Meiner) 1998, S. 495.
- (32) Clara und Robert Schumann: Briefwechsel, a.a.O., Bd. 1. 1832-1838, S. 126.
- (33) Ebd., Bd. 2. 1839. Basel (Stroemfeld/Roter Stern) 1987, S. 532.
- (34) Ebd., S. 562.
- (35) Friedrich Schlegel: Die Gebüsch. In: Ders: Dichtungen. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 5. München, Paderborn u. Wien (Schöningh) 1962, S. 191.
- (36) Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke, a.a.O., S. 104f.
- (37) 谷川渥『廃墟の美学』集英社新書、2003 年、66~69 ページ。当該箇所では、大西克礼が『美学』（1959）のなかで廃墟の美を「様式化的変容」として捉え、人間生活の所産と自然美とが融合したもの、と考えていたことが説明

される。

- (38) ゲオルク・ジンメル「廃墟」円子修平訳、『ジンメル著作集』白水社、第7巻「文化の哲学」所収、1976年、139ページ。Georg Simmel: Die Ruine. In: Ders.: Gesamtausgabe. Hrsg. von Otthein Rammstedt. Bd. 8. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1993, S. 124-130, hier: S. 125.
- (39) 前掲書、140ページ。Ebd., S. 126.
- (40) 前掲書、145、147ページ。Ebd., S. 129 u. 130.
- (41) 今泉文子「『廃墟』とロマン主義」、谷川渥監修『廃墟大全』リプロポート所収、1997年、183ページ。
- (42) ドイツ・ロマン派を代表する画家フリードリヒの絵画《櫻の森の修道院》では、自然と人為、現在と過去の二項対立が作品のモチーフであるのみならず、構図の上でもまた、夕映えの光を残した上半分と、すでに暗闇に包まれた下半分、ほぼ左右対称に配置された檜の樹木と廃墟によって、対立と均衡とが、烈しいコントラストでもって、ことさら象徴的に描出されている。
- (43) ロラン・バルト『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、228ページ。
- (44) 筒井はる香「消えゆく音に指で触れる——シューマンとフォルテピアノ」、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』所収、春秋社、2003年、137～164ページ参照。
- (45) 前掲『吉田秀和作曲家論集4 シューマン』、169～170ページ。
- (46) フロイト『ドストエフスキーと父親殺し／不気味なもの』中山元訳、光文社、2011年、185ページ。
- (47) 前掲書、187ページ。
- (48) 例えば《リーダークライス》Op. 39 では、詩人アイヒェンドルフの詩から第1曲〈異国にて〉、第6曲〈美しい異国〉、第8曲〈異国にて〉。《詩人の恋》Op. 48 では、詩人ハイネの詩から第10曲〈あの歌が聞こえてくると〉、第15曲〈むかしの童話から〉など。